Luigi Di Cicco

Sul ciglio del significato

(2024-2025)

A mo' d'introduzione

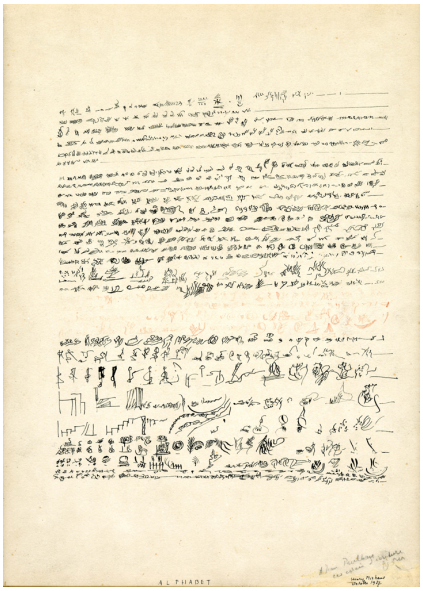
Nel 1997 nasce la fortunata espressione *asemic writing*, figlia di una serie di corrispondenze tra Jim Leftwich e John Byrum, Jim Leftwich e Tim Gaze. Le *scritture asemiche* sono illeggibili e totalmente disancorate dal compito di essere portatrici di significato. Leftwich e Gaze promuovono energicamente tale pratica scrittoria, colgono e diffondono un fermento: iniziano a raccogliere opere, a connettere autori. Prima attraverso le riviste, poi con i blog, infine con i social migliaia di persone scoprono di non essere sole e che quello che praticano ha un nome.

Nel contempo, Leftwich e Gaze si spendono in un'ammirevole ricerca di precursori. Presto scoprono di essere seguaci inconsapevoli in coda a una nutrita serie di grandi autori novecenteschi. L'espressione da loro coniata è l'ultima di una lunga sequenza: scritture astratte, calligrafie astratte, ipergrafie, contro-scritture, false scritture, zeroglifici, scritture desemantizzate, scritture artificiali, scritture illeggibili, scritture asemantiche.

La prima metà del Novecento è punteggiata da una cospicua produzione di scritture asemiche. Pensiamo ad *Alphabet* e *Narration* (1927) di Henri Michaux oppure ad *Abstrakte Schrift* (1931) e *Geheim Schrift Bild* (1934) di Paul Klee. Nel 1918 Arturo Martini confeziona un *liber mutus* dal titolo *Contemplazioni* a cui spetta, secondo Mirella Bentivoglio e Nico Stringa, "il singolare primato di essere il primo libro a scrittura asemantica". Nel 1931 Pablo Picasso introduce un'edizione da lui illustrata del racconto *Il capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac con *En manière d'introduction*: sedici pagine di segni (linee e punti), un alfabeto personale tanto puro ed essenziale, quanto scevro di codice.

Questi esempi, ed altri che potrebbero darsi, seppur numerosi sembrano comunque isolati. È a partire dal secondo dopoguerra che il fenomeno cresce a dismisura e assume consistenza. Per descriverlo, Gillo Dorfles impiega l'espressione *scritture asemantiche*; Roland Barthes, invece, ne utilizza una più generica: *scritture illeggibili*.

Le pagine che seguono tracciano sinteticamente il pensiero di questi due autori. Nel farlo, si soffermano brevemente su alcuni aspetti peculiari delle scritture asemiche.

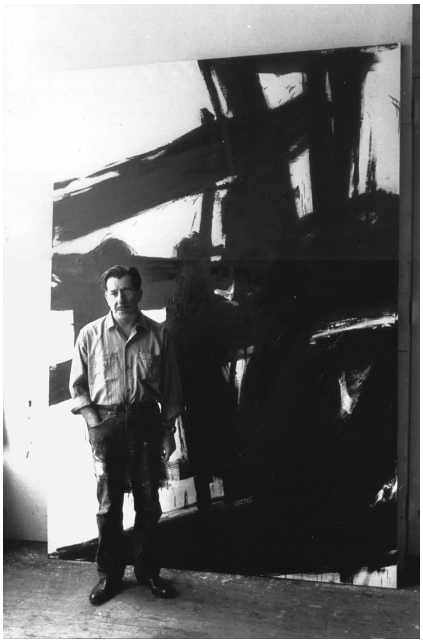


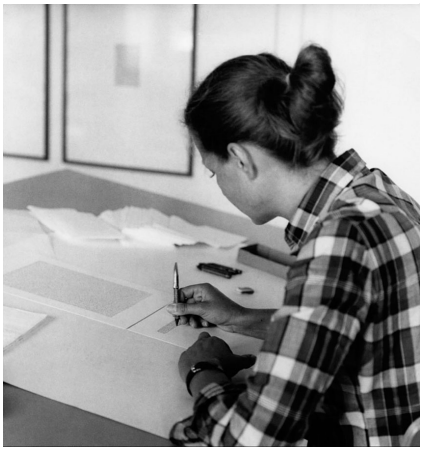
Henri Michaux 1927

Gesti monumentali, orme sottili

Gillo Dorfles accosta per la prima volta il termine asemantico alla scrittura nel 1959, in una scheda dedicata al pittore Giuseppe Capogrossi: "Quando nell'immediato dopoguerra Capogrossi [...] inventò quegli 'ideogrammi asemantici' noti oggi in tutto il mondo, forse non si rendeva conto d'aver creato uno dei primi 'cifrari magici' dei nostri tempi".

Nel settembre del 1960, sulla rivista *aut aut*, in sede di recensione della XXX Biennale di Venezia, il critico conia l'espressione *scrittura asemantica*: "Nei gesti monumentali di Kline, in quelli più dispersi e


Franz Kline 1960


Irma Blank 1973

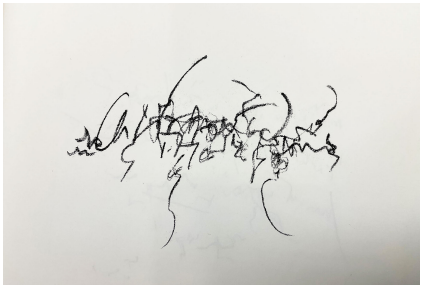
frenetici di Vedova, in quelli più composti ed ermetici di Hartung, vive l'estrema volontà di dar vita ad una nuova – o resuscitata? – scrittura asemantica".
Lungo i primi anni Sessanta, continua a esaminare queste scritture. 1961: "Le composizioni segniche d'un Tobey o d'un Mathieu avevano voluto dire la apertura di nuovi orizzonti di scritture asemantiche ignote all'arte occidentale". Henri Michaux è autore di "curiose scritture filiformi e concitate – veri alfabeti asemantici". 1962: Giuseppe Capogrossi ha "una sua scrittura, autonoma, unica nel suo genere, del tutto asemantica, eppure carica di sensi nascosti". 1964: "Sanfilippo modula con grande finezza i suoi alfabeti asemantici".
Le *scritture asemantiche* consistono in segni "privi di significato". Si tratta soprattutto di una "scrittura pittorica", di una scrittura da atelier. Lo stile dei lavori è dato "dalla grafia stessa degli artisti". I dipinti a volte sono enormi. I movimenti del braccio sono ampi, in alcuni casi tutto il corpo è coinvolto. In Kline, per esempio, la solida scrittura è così spropositata che le tele, pur gigantesche, riescono ad accoglierne solo piccole porzioni.
Dorfles torna a utilizzare l'espressione nell'aprile del 1974 in un saggio dal titolo *Le "scritture asemantiche" di Irma Blank*: "una sorta di grafia-ortografia, che si vale d'un segno ben individualizzato (con tutte le caratteristiche della personalità di chi lo usa), ma privo, vuoto, scevro, da ogni semanticità esplicita, giacché non è costituito da – né è scindibile in – 'segni discreti', in lettere d'un sia pur modificato alfabeto, né in ideogrammi sia pur alterati o neoformati".
Le dimensioni sono quelle del libro, della lettera, dell'appunto. I fogli registrano piccole oscillazioni, "orme sottili", scritture domestiche che entrano comodamente in cartelle, riviste, libri d'artista e scatole editoriali.
Sempre nell'aprile del 1974, Dorfles commenta così il lavoro di Annibale Biglione: "Strani alfabeti: scritture asemantiche, quasi lettere in disfacimento, che si stagliano nel mezzo delle altre forme, forse a segnalare la fine d'una civiltà troppo ansiosa per sopravvivere".

L'intervallo perduto

Gillo Dorfles trova una giustificazione al proliferare delle scritture asemantiche, tra gli anni Cinquanta e Settanta, nell'esigenza di porre un arresto all'ipertrofia di segni significanti, nella necessità di una pausa, nell'urgenza di stabilire un *intervallo* al flusso ininterrotto di sollecitazioni sensoriali. Il tema è affrontato, in particolare, in un lungo articolo apparso sul quotidiano *Corriere della Sera*, "Troppe immagini, troppi messaggi" (20 giugno 1977, ripreso in *Le buone maniere* del 1978) e nel libro *L'intervallo perduto* (1980).
Secondo Dorfles, l'*horror vacui* doveva aver spinto gli uomini a segnare le superfici vuote, l'*horror pleni*, adesso, dovrebbe spingere verso la direzione opposta, verso un'interruzione, verso il recupero di un "fattore isolante, diastemizzante tra opera e spettatore, tra opera e opera". "La nostalgia del vuoto [...] ci incalza: se in tempi remoti l'orrore del vuoto spinse l'uomo a colmare di segni (di impronte) le pareti delle caverne, le superfici delle anfore, oggi l'orrore del pieno lo dovrebbe spingere a cercare delle 'aree di parcheggio' dove sostare nel vuoto, nell'assenza di segni, nell'asemanticità più assoluta".

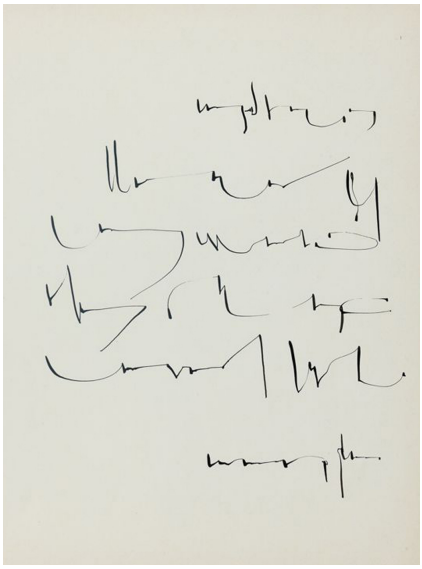
Per Dorfles "la pagina bianca, la scrittura asemantica, la stessa 'forma primaria' alla Sol LeWitt o alla Judd, sono, tutto sommato, le prove evidenti di un'aspirazione al vuoto, alla ricostruzione d'un intervallo. [...] Non sarebbe illogico se un'eventuale rivoluzione asemantica facesse seguito a un periodo di eccessi semiologici".
Una rivoluzione contro la sovrabbondanza di segni e di significati al fine di giungere a "una stagione dove esistano di nuovo 'segni vergini' da non catalogare, codici da non decriptare, pagine bianche da non decifrare".

L'essenza della scrittura



Roland Barthes 1976

Roland Barthes è un cultore della *scrizione*, ossia del puro gesto manuale dello scrivere. Le sue considerazioni sulla scrizione sono disseminate in numerosi articoli, interventi, libri. *Variazioni sulla scrittura*, scritto agli inizi del 1973 e pubblicato postumo nel 1994, è il testo in cui il francese tratta questa materia in modo più specifico. Costituisce il miglior punto di partenza per approcciare il suo rapporto con la scrittura intesa non "in senso metaforico".
Barthes - che si sofferma unicamente sulle forme manoscritte, tralasciando il versante tipografico - deplora il lato tecnico, funzionale, della scrittura, il suo essere "strumento di potere e di segregazione intinto nel fondo più crudo della società". Allontanandosi da questo lato, acquistano peso la forma e il gesto, la "pratica di godimento legata alle profondità pulsionali del corpo".
In più di un'occasione, il critico affronta le *scritture illeggibili*, "scritture che non possiamo comprendere e delle quali non si può affermare che siano indecifrabili semplicemente perché si situano aldilà di ogni possibile decrittazione". In esse il significante è "libero, sovrano".



Mirtha Dermisache 1970

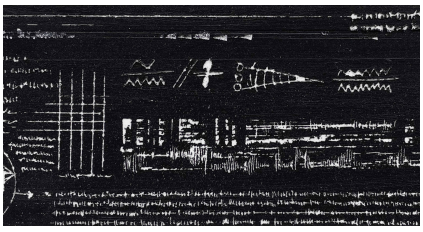
Barthes stesso è autore di *contre-écritures* che traccia allo scopo di creare qualcosa al di fuori della "trappola del linguaggio", della "responsabilità fatalmente legata a ogni frase". Cinque esempi di *contre-écritures* sono ospitate nel secondo numero della rivista belga Luna-Park (1976), dedicato alle *Graphies*. Lo stesso numero riporta una sua lettera del 1971 indirizzata a Mirtha Dermisache: "avete saputo produrre un certo numero di forme, né figurative, né astratte, che potremmo classificare sotto il nome di *scrittura illeggibile* – il che equivale a offrire ai vostri lettori, non i messaggi e nemmeno le forme contingenti dell'espressione, ma l'idea, l'essenza della scrittura. Niente è più difficile che produrre un'essenza, vale a dire una forma che faccia riferimento esclusivamente al suo nome".
A proposito di questa lettera, l'autrice argentina dichiarerà: "È stato incredibile, da quel momento ho capito cosa stavo facendo". Per la prima volta, qualcuno chiamava il suo lavoro *scrittura*.
Barthes utilizza il termine *lettori* per riferirsi ai fruitori delle pagine di Dermisache. Lo fa nuovamente poco tempo dopo in un articolo su Cy Twombly, specificando: "dico: *lettore*, anche se non c'è nulla da decifrare". Nelle stesse pagine, Barthes torna sul concetto di essenza concentrandosi sul gesto: "A modo suo TW dice che l'essenza della scrittura non è né la forma né l'uso, ma solo il gesto, il gesto che la produce *lasciandola trascinare*: uno scarabocchio, quasi una sozzura, una negligenza". Ancora, in un testo su Bernard Réquichot, parlando del suo "testamento illeggibile" Barthes scrive: "per ciò che con-

cerne il suo essere, la scrittura lo trae non dal suo significato (dalla sua funzione comunicativa) bensì dalla rabbia, dalla tenerezza o dal rigore in cui sono tracciate le gambe e le curve". Infine, questa volta in merito al lavoro di André Masson, afferma: "la verità della scrittura non è né nei suoi messaggi, né nel sistema di trasmissione da essa costituito per il senso comune, [...] ma nella mano che calca, traccia, e si dirige, cioè nel corpo che batte (che gode)".
L'essenza è in una scrittura staccata dalla lingua, affidata alle oscillazioni del braccio e della mano. Per raggiungerla occorre liberare il segno, "tristemente appesantito dal suo significato", dall'asservimento alla sua funzione di origine squisitamente mercantile. L'illeggibilità "lungi dall'essere lo stadio difettivo, o mostruoso, del sistema scrittorio, ne sarebbe al contrario la verità propria".

Ricominciamenti

Irma Blank 1968

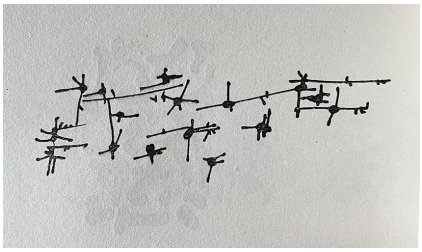
L'*horror vacui*, secondo la suggestione mitica ricordata da Dorfles, aveva forse spinto i primi abitanti della terra a segnare sulle superfici. Ma com'erano questi segni?
"Sono stati rinvenuti grafismi ritmati risalenti al Musteriano, vale a dire trentamila anni avanti Cristo, quindi a un'epoca ben precedente alle prime scritture", afferma Barthes. "Questi grafismi ritmati probabilmente non erano semantici. Erano pregrafismi, in un certo senso erano tutto ciò che approssimativamente chiamiamo astrazione, che era già presente prima ancora che apparissero la figurazione e la scrittura. Pertanto, in un'unica area di pratica corporea, la pittura e la scrittura avrebbero avuto inizio con lo stesso gesto non figurativo e non semantico, semplicemente ritmico". Barthes parla di "scrizione" e, con un neologismo, di "pinzione" per riferirsi al puro gesto scrittorio e al puro gesto pittorico. Secondo il francese, bisogna superare i due "miti scientifici": il mito funzionalista (la scrittura è nata al solo scopo di comunicare) e il mito trascrizionista (la scrittura si limita a seguire la parola, a copiarla). "La verità nascosta della scrittura è la sua verità gestuale, la sua verità corporea".
Il desiderio di tornare agli inizi, a una scrittura presemantica, preverbale, è riscontrabile nel pensiero e nell'opera di molti autori asemici. Irma Blank rivendica la sua volontà di tornare "al segno primordiale, indifferenziato, che precede la parola. È un ricominciamento, un portare lo sguardo verso l'inizio. All'*Ursprung*. Un gesto scritturale puro". Per Henri Michaux le parole sono "manette". Il primitivo, il primordiale, rappresenta l'unica via di fuga.


May Bery (dettaglio) 2019

Proprio con un passo di Michaux, May Bery introduce *Au noir*, un libro del 2019 composto di sedici piccole tavole dalla forma allungata: "Sono giunto al nero [...] L'oscurità, l'antro da cui tutto può scaturire, in cui tutto bisogna cercare".
Bery parte da uno strato catramoso di pittura acrilica. Poi lo gratta, lo graffia. Emergono, al negativo, frequenze, traiettorie, diagrammi, simulacri di formule, minutissime pre-scritture. Registrazioni a volte fibrillanti, a volte più distese. Singolari mappe, arcaiche e cosmiche, corredate di indecifrabili didascalie.
Il nero, per Michaux, è "il colore che riporta al fondamento, all'origine [...] nel nero c'è tutto quanto è necessario sapere". *Au noir* di Bery è un antro: in esso ci perdiamo, percepiamo l'intero universo.

Di fatto, al termine del viaggio il messaggio resta impenetrabile, più oscuro dell'oscurità da cui è affiorato.

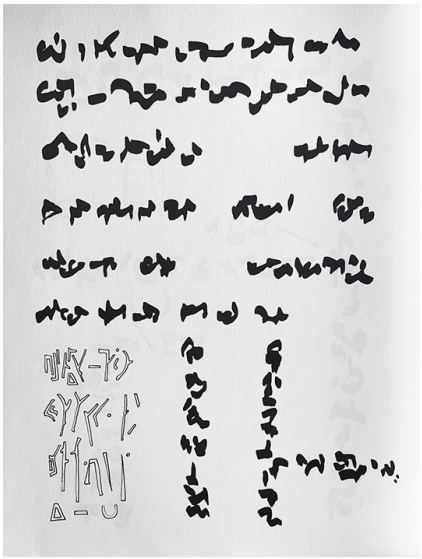
Sul ciglio del significato



Alcopley 1954

Alfred Lewin Copley, fisiologo ed ematologo, è stato autore di preziose scritture realizzate con lo pseudonimo di Alcopley. Nel 1954, presentando i suoi lavori, il critico d'arte Michel Seuphor scrive: "a differenza della scrittura pratica, che impone un dovere, la scrittura astratta [...] è svincolata, il suo contenuto è universale". Nel 1958, sulla scorta di queste considerazioni, il critico Lawrence Alloway annota: "la nostra aspettativa di significato è stimolata ma non soddisfatta. I segni si librano sul ciglio del significato".
Come in un allegoria vuota di Kafka, la *scrittura astratta* allude in modo persistente a un qualcosa che non c'è. L'illusione di riuscire a mettere a fuoco il significato è ininterrottamente frustrata.
Siamo lettori avidi, instancabili. Nelle scritture astratte il significante si emancipa dal giogo del significato; il nostro occhio, tuttavia, continua ad esserne asservito.

Altalena a bilico

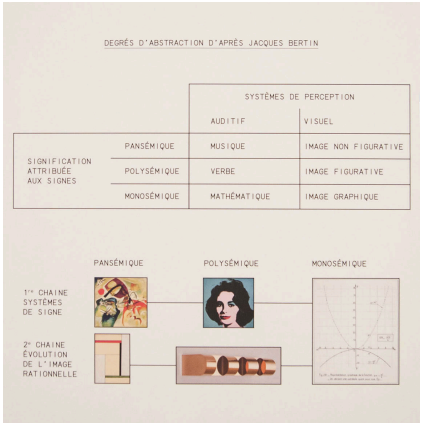


Marco Giovenale 2013

I fruitori delle scritture asemiche sono lettori/osservatori, oscillano tra i due poli di un'altalena a bilico. La scrittura è subito individuata, ma essendone impossibile la comprensione si cerca appagamento altrove: nell'osservazione, nel disegno.
Marco Giovenale, che ha coniato il termine *drawriting* per i propri lavori, appunta: "È l'*incerto* il territorio dell'asemico, proprio in quanto si fonda su o parte da uno stato di flickering multiplo tra (1) grafia che punta a una lingua, (2) lingua che però non esiste, (3) grafia che torna allora a sé in aspetto di disegno (astratto), (4) disegno che si nega come tale perché (appunto) in origine punta a una lingua, chiudendo così il cerchio".
Michael Betancourt, nel presentare l'opera di Giovenale, analizza bene l'esitare "sulla soglia del riconoscimento e della lessicalità prima di dissolversi in un'illeggibilità puramente grafica". Un approdo che è soltanto provvisorio. Le sirene della scrittura sono lì: reclamano centralità, promettono contenuti.
Nel suo saggio su Saul Steinberg, Barthes commenta: "il significato diventa sia un desiderio folle (vogliamo decifrare a tutti i costi), sia un inganno persistente (non c'è nulla da decifrare: si sa, ma ci si ostina)".
Desiderio folle e *inganno persistente* sono il motore di un meccanismo perpetuo. La combinazione è instabile, l'altalena continua a oscillare senza sosta:
scrittura/disegno
scrittura\disegno
scrittura/disegno
scrittura\disegno
...
...

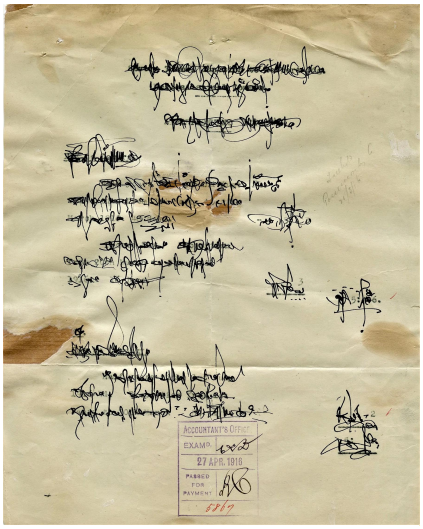
Senso senza significato

Gillo Dorfles, si è visto, le prime volte che rileva e affronta il fenomeno delle scritture asemantiche parla di segni "privi di significato" ma carichi di "sensi nascosti". In accordo con le prime intuizioni di Gillo Dorfles, e con più forza, Marco Giovenale titola un suo libro *asemics. senso senza significato*.
Le scritture asemiche sono dunque scevre di significati, ma gravide di sensi. Quando la scrittura smette di veicolare significati, continua comunque a veicolare sensi. E ne veicola, peraltro, un numero che è incontrollato. Le pareti del significato - assodate e rassicuranti - delimitano e condizionano i sensi. Abbattute queste pareti, i sensi proliferano liberi in uno spazio potenzialmente infinito.
Al fruitore dell'opera asemica non giunge nessun significato riconoscibile, ma attraverso la sua *sensibilità*, la sua interpretazione, la sua percezione personale, i sensi fioriscono.
È possibile, così, arricchire la dinamica di reazioni del fruitore di una scrittura asemica: vede una scrittura, scopre presto che è priva di codice, non trovando significati finisce per soffermarsi sulla sua forma che, al pari di una qualsiasi opera astratta, gli trasmette una serie di sensazioni.
Alcune volte per deliberata volontà dell'autore, altre per una sorta di pigro cedimento della lingua, i due termini, senso e significato, finiscono per essere utilizzati in modo indistinto. La scelta di Jim Leftwich di sostituire il termine *asemic* con *pansemic* (*pan* è un prefisso greco che sta per "tutto") sembra partire proprio dall'equivalenza senso=significato.
È utile ricordare che il termine *pansemico*, con un'accezione non dissimile da quella di Leftwich, appare per la prima volta in un articolo del 1970 del cartografo Jacques Bertin. Il francese propone tre sistemi: sistema pansemico, polisemico e monosemico. Nel sistema pansemico colloca la musica e le arti non figurative.
Lo schema di Bertin viene ripreso dall'artista Bernar Venet, il quale si sofferma sulle percezioni visive: "Polisemico: è il caso dell'immagine figurativa che è aperta all'interpretazione e che necessita di un contesto per farne comprendere il significato. Pansemico: è il caso dell'immagine non figurativa, aperta a tutte le interpretazioni. Monosemico: vi troviamo l'immagine grafica (diagramma) e il simbolo matematico. Hanno la proprietà di avere un solo livello di significato".
Venet parte dalla classificazione di Bertin per illustrare/giustificare la propria opera. Nella storia sono state già esplorate sia l'arte figurativa che quella astratta, non resta adesso che esplorare il sistema monosemico, abbandonando "il territorio dell'immagine espressiva per sfruttare quello dell'immagine razionale".
[Riportiamo, solo tra parentesi, lo scetticismo di Gillo Dorfles: "sarebbe davvero assai triste scoprire che l'"artisticità' delle tavole di Venet [...] sta soltanto nella loro cripticità (e non nella loro razionalità!) e che, ammirandole e lodandole, ci poniamo in una posizione pari a quella per cui certi selvaggi australiani adorano l'aereo precipitato sulla loro montagna, prendendolo per un magico uccello, per un Dio caduto, e trascurandone le vere caratteristiche tecniche".]



Bernar Venet 1971

La forma della memoria



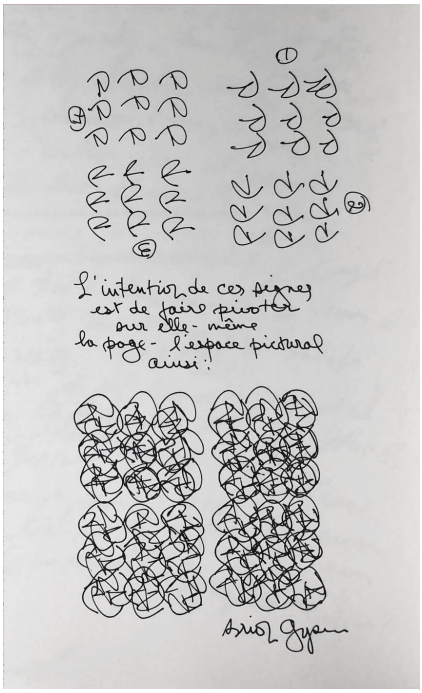
Cecil Touchon 2019

La scrittura tradizionale ha la caratteristica di essere invisibile. Essa è dedita unicamente a rendere fluida la lettura; deve comunicare, significare, quindi deve essere funzionale, perfettamente leggibile. Più assolve a questa funzione, più scompare. Il meccanismo è rodato da millenni; non ama gli inciampi, detesta gli ostacoli. La scrittura, il significante, deve rendersi trasparente, farsi da parte: il protagonista assoluto è il significato. Per l'autore asemico Cecil Touchon "quando ci imbattiamo in un testo, il più delle volte non lo vediamo. Lo guardiamo attraverso [...] La materialità del testo scompare, si dissolve nell'utilità, lasciando solo il messaggio che riecheggia nella mente. L'alfabeto, in questo senso, è una sorta di animale da lavoro. Le lettere sono bestie da soma, legate insieme in parole e frasi, costrette a trasportare il significato sulle loro spalle. La loro individualità è cancellata dal giogo dell'utilità".

Ogni minimo intralcio alla piena leggibilità è un piccolo atto di ribellione. Cancellature, sovrascrizioni, indecisioni, ripensamenti sono disturbi, *sabot* lanciati tra gli ingranaggi di una macchina perfettamente oleata, sgambetti del significante al significato. La superficie cristallina del testo s'increspa, l'automatismo s'inceppa, l'apparato iper collaudato va in crisi. Il significato si restringe, si fa piccolo piccolo, nei casi di illeggibilità estrema addirittura scompare. Prende corpo il significante, si materializza: appare la sua forma, la sua componente grafica.
Ci sono autori che operano il loro atto di ribellione attraverso strati di scritture leggibili che si sovrappongono, autoseppellendosi, autosabotandosi. Con risultati simili, ma con procedimento inverso, in alcuni palinsesti la leggibilità è disturbata non da passaggi posteriori, ma da precedenti. Non da sovrascritture, ma da sottoscritture ostinate che riaffiorano aggrovigliandosi al nuovo testo erodendone, in tutto o in parte, il contenuto semantico.
Roland Barthes: "scrivere, perdere, riscrivere, installare il gioco infinito del sotto e del sopra, avvicinare il significante, farne un gigante, un mostro di presenza, diminuire il significato fino all'impercettibile, squilibrare il messaggio, conservare la forma della memoria, non il suo contenuto, realizzare l'impenetrabile definitivo, in una parola mettere tutta la scrittura, tutta l'arte in un palinsesto, e in un palinsesto che è inesauribile, poiché ciò che è stato scritto ritorna continuamente in ciò che si scrive per renderlo sovra-leggibile - cioè illeggibile".

Zampe d'insetto

Felipe Polleri, *Grande studio su Baudelaire*: "Sono cieco. Scrivo servendomi del tatto, con l'aiuto di un telaio. Invecchio. Un bel giorno, ormai vecchissimo, mi viene un sospetto: per risparmiare sulla carta (in fin dei conti, scrivo solo porcherie), X mi dà sempre lo stesso foglio. Le mie opere complete non sono altro che un unico foglio di carta, tutto invaso da una grande chiazza nera con alcune lettere lungo i margini come zampe d'insetto".



Brion Gysin 1976

Brion Gysin realizza *writing paintings*, opere che principiano da lettere esistenti o da specie di sigle per giungere, attraverso una serie di passaggi, a un reticolo di vorticosi viluppi segnici. Nel numero dedicato alle *Graphies* della rivista Luna-Park (1976), Gysin illustra il suo *modus operandi*. Traccia nove R entro una matrice 3x3, poi gira il foglio di 90 gradi e ne traccia altre nove. Così per quattro volte. La rotazione del supporto ricorda le scritture incrociate, un tempo utilizzate nelle corrispondenze per questioni di spazio e di costo.
"L'intenzione di questi segni", spiega Gysin, "è di far ruotare la pagina - lo spazio pittorico - su se stessa".
Reiterazione, rotazione, sovrapposizione. Dopo appena un giro, della R non v'è più traccia.

Sacre pseudoscritture

Carlo Crivelli (dettaglio) 1476

L'intera Storia dell'Arte è costellata di *pseudoscripts*, pseudoscritture rintracciabili all'interno dei dipinti (in un'ottica asemicocentrica, Enzo Patti le definisce *scritture protoasemiche*). Sono soluzioni grafiche utili a riempire pagine o superfici altrimenti bianche; scritture stilizzate, a volte appena accennate, utilizzate allo scopo di suggerire l'idea di scrittura. Per l'autore, sono anche spazi di libertà: libertà dal figurativo e dal committente.
Prendiamo Carlo Crivelli, pittore del Quattrocento. In numerosi suoi lavori appaiono codici, pergamene, cartigli fitti di scritture illeggibili in cui la grafia mantiene un'elevata coerenza. Un pannello del celebre polittico di San Domenico ospita la figura barbuta di Sant'Andrea assorto nella lettura di un testo sacro. A imitazione del santo, lo spettatore è stimolato a leggere, il suo sguardo è naturalmente convogliato verso il volume, quasi fosse più facile accedere ai pensieri di Sant'Andrea condividendone la lettura. Ma nel momento in cui l'occhio cerca la scrittura ne trova una parodia, un simulacro. Tutto si riduce a pura immagine. Simile meccanismo d'inganno, si rintraccia in un altro pannello, dello stesso polittico, raffigurante San Tommaso d'Aquino. Il santo, in questo caso, non è assorto nella lettura: con una mano esibisce un enorme libro aperto, con l'altra sorregge il modello di una chiesa.
In Crivelli lo schema "curiosità solleticata / lettura inaccessibile" è valido per pochi eletti. Le sue pale d'altare erano destinate a persone che non sapevano né leggere, né scrivere. Sostenevano un grande onere didascalico: illustrare e diffondere le storie contenute nei testi sacri. Il sentire dell'analfabeta - impotenza o mistero, indifferenza o fascinazione - non doveva essere troppo dissimile se posto di fronte alle pseudoscritture dipinte o alle scritture leggibili segnate sui codici.

Un silenzio prolisso

Henri Michaux 1951

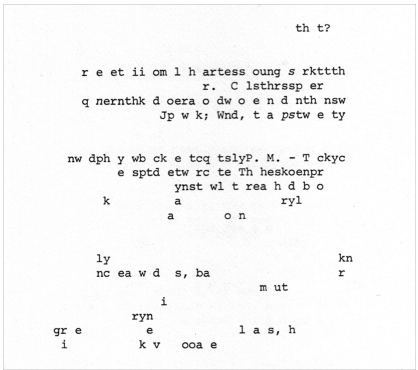
Una particolare serie lavori asemantici di Henri Michaux viene chiamata dall'autore *Movimenti*. Michaux ne parla come di "una scrittura inaspettata" dove ci si può esprimere finalmente "lontano dalle parole". I *Movimenti* si caratterizzano per la loro singolare somiglianza con un elemento piuttosto diffuso in natura: il lichene *Graphis scripta*, detto anche lichene della scrittura segreta.

Graphis scripta

Quest'organismo simbionte ispira il poeta tedesco Hans Magnus Enzensberger: "il lichene si descrive, / si inscrive, scrive / in una scrittura cifrata / un silenzio prolisso: / *Graphis scripta*".
Invero, nel *Graphis scripta* non c'è nulla di segreto e nulla da decifrare. Un lichene asemico per eccellenza: non nasconde codici, non ne ha e non ne vuole.

Il piacere del Vuoto

Gilles Deleuze: "Una sintassi è un sistema di ordine, un sistema di comando che permette o impone la formazione di enunciati conformi agli enunciati dominanti".
John Cage: "La sintassi, secondo Norman O. Brown, è la disposizione dell'esercito. Quando ci allontaniamo da essa, smilitarizziamo il linguaggio". E ancora: "Impliciti nell'uso delle parole [...] sono addestramento, governo, imposizione, e infine militarismo".
In *Empty words*, seduto al centro di un palco vuoto, Cage farfuglia incomprensibili lacerti di parole, intervallandoli con lunghi e profondi silenzi. La durata complessiva dell'opera è di circa dieci ore, anche se la divisione in quattro sezioni permette che le esecuzioni durino due ore e mezza. I borbottii non sono che frammenti smembrati di un testo, i *Diari* di Henry David Thoreau, di cui Cage salva metodicamente solo alcune lettere. Il pubblico è messo in crisi dall'ascolto del testo in frantumi. In *Empty words* la lingua è sabotata, Cage fa *tabula rasa* di ogni significato, rende incomprensibile il linguaggio per smilitarizzarlo.
Ma quando avviene la militarizzazione? Avviene da piccoli, tra i banchi di scuola. Per Michel de Certeau "imparare a scrivere è l'iniziazione per eccellenza a una società capitalista e conquistatrice. Si sono dovuti attendere gli effetti inquietanti di un così prodigioso sviluppo affinché cominciassimo a guardare con sospetto la formazione del fanciullo moderno attraverso la pratica scritturale".
Il critico Giuseppe Garrera parte proprio dalle parole di Norman O. Brown e da una descrizione circostanziata di un'esecuzione di *Empty words* al Teatro Lirico di Milano per affermare che "il sistema scolastico è un sistema di imposizione e di dittatura del significato e delle regole". Scopo delle istituzioni è rendere la scrittura codificata, conforme. Seduti in banchi allineati, gli studenti imparano a scrivere rispettando rigorosamente le righe dei quaderni. Il dettato, la dettatura. Il diktat, la dittatura.
Per Garrera le scritture asemantiche sono "bande anarchiche di demilitarizzazione del linguaggio". Un atto profondo di diserzione, di disobbedienza, di opposizione alle convenzioni imposte. Roland Barthes scrive "non c'è attualmente al mondo un luogo istituzionale da cui il significato sia bandito" e sogna un mondo esentato dal significato, come lo si può essere dal servizio militare.
L'esecuzione di Cage a Milano è del 2 dicembre 1977. L'anno era iniziato con le parole di Roland Barthes nella lezione inaugurale al Collège de France (7 gennaio): "Il linguaggio è una legislazione e la lingua ne è il codice. Noi non scorgiamo il potere che è insito nella lingua perché dimentichiamo che ogni linguaggio è una classificazione e che ogni classificazione è oppressiva".



John Cage 1974

Tra gli spettatori al Teatro Lirico di Milano è presente anche Roberto Calasso. Racconta l'esperienza in un articolo datato 20 dicembre, dal titolo *John Cage o il piacere del Vuoto*: "una delle malattie più gravi di cui soffriamo è quella del Pieno: la malattia di chi vive in un continuo mentale occupato da un vorticare di parole smozzicate, di immagini stolidamente ricorrenti, di inutili e infondate certezze, di timori formulati in sentenze prima che emozioni. Tutto questo produce molti disastri – ma soprattutto uno, da cui discendono gli altri: la mancanza, l'incapacità di attenzione".
Pochi mesi prima, Gillo Dorfles iniziava così il già citato articolo sul *Corriere della Sera*: "Ricreare l'intervallo: la pausa, il momento vuoto in un mondo troppo pieno, troppo gremito, troppo affollato, dove l'eccesso di pienezza preclude la vista e la conoscenza dei singoli momenti, oggetti, eventi". E ancora: "Malauguratamente solo pochissimi intendono questa necessità 'fisiologica' del vuoto e della pausa. La maggior parte degli uomini [...] è ancora profondamente ancorata all'*errore* del pieno e non all'*orrore* dello stesso". La pagina bianca o i segni nuovamente vergini, abbiamo visto, erano auspicati dal critico il quale preconizzava un'inevitabile presa di coscienza collettiva: "ci troviamo [...] all'alba di una Rivoluzione Asemantica".

Sul ciglio del significato

A mo' d'introduzione

Peter Schwenger, *Asemic: The Art of Writing*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2019
Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, con illustrazioni di Pablo Picasso, Paris, Amboise Vollard, Paris, 1931
Arturo Martini, *Contemplazioni*, edizione anastatica con introduzione a cura di Mirella Bentivoglio e Nico Stringa, Edizioni Canova, Treviso, 2013

Gesti monumentali, orme sottili

Gillo Dorfles, "Giuseppe Capogrossi", in *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, cat., De Luca Editore, Roma, 1959
Gillo Dorfles, "Struttura, segno e figura alla XXX Biennale", in *aut aut,* nr. 59, Edizioni Kairos, Milano, 1960
Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1961
Gillo Dorfles, *L'alfabeto di Capogrossi* (saggio introduttivo), All'Insegna del Pesce d'Oro, Vanni Scheiwiller, Milano, 1962
Gillo Dorfles, "Gli italiani alla XXXII Biennale", in *Art International*, VIII/7, Lugano, 1964
Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi Editore, Torino, 1959
Gillo Dorfles, "Le 'scritture asemantiche' di Irma Blank", in *Irma Blank*, Galleria Cenobio-Visualità, Grafiche Alessandro Nava, Milano, 1974
Gillo Dorfles, "Annibale Biglione", in *Annibale Biglione*, Vismara Arte Contemporanea, Milano, 1974

L'intervallo perduto

Gillo Dorfles, "Troppe immagini, troppi messaggi", in *Corriere della Sera*, 20 giugno, 1977
Gillo Dorfles, *Le buone maniere*, Mondadori, Milano, 1978
Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Einaudi Editore, Torino, 1980

L'essenza della scrittura

Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, Einaudi Editore, Torino, 1999
Roland Barthes, "Il grado zero della colorazione", in *Cos'è uno scandalo*, L'Orma Editore, Roma, 2021
Marc Dachy (a cura di), *Luna-Park 2 - Graphies*, rivista, Transédition, Bruxelles, avril 1976
Cintia Mezza, Cecilia Iida y Ana Ravina, "Mirtha Dermisache, vida y obra 1940-2012", in *Mirtha Dermisache. Porque ¡yo escribo!*, cat., MALBA e Fundación Espigas, Buenos Aires, 2017
Roland Barthes, "Cy Twombly o «Non multa sed multum»", in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi Editore, Torino, 1985
Roland Barthes, "Réquichot e il suo corpo", in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi Editore, Torino, 1985
Roland Barthes, "Semiografia d'André Masson", in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi Editore, Torino, 1985
Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi Editore, Torino, 1980

Ricominciamenti

Roland Barthes, “La peinture et l'écriture des signes” (table ronde au Colloque P. Francastel, févr. 1974), in *La sociologie de l’art et sa vocation interdisciplinaire*, Denoël/Gonthier, Paris, 1976
Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d’artista*, Editore Sylvestre Bonnard, Milano, 2003
Henri Michaux, *Par des traits*, Fata Morgana, Montpellier, 1984
Henri Michaux, *Emergenze-Risorgenze*, traduzione di Francesco Marotta, Quaderni di traduzioni, XVI, pdf on-line, Settembre 2013
May Bery, *Au noir*, Timglaset Editions, Malmö, 2019

Sul ciglio del significato

Michel Seuphor, *écritures. Alcopley*, Les Nourritures Terrestres, Paris, 1954
Lawrence Alloway, “Marks and signs” in *ARK. The Journal of The Royal College of Art*, nr 22, Royal College of Art, London, 1958

Altalena a bilico

Marco Giovenale, *asemics. senso senza significato*, Edizioni ikonaLíber, Francavilla al mare, 2023
Michael Betancourt, “Semiotic Degree Zero: *Drawriting*”, in Marco Giovenale, *Glitchasemics*, Post-Asemic Press, 2020
Roland Barthes, *all except you*, con illustrazioni di Saul Steinberg, Repères édition d’art, Paris, 1983

Senso senza significato

Gillo Dorfles, “Struttura, segno e figura alla XXX Biennale”, in *aut aut,* nr. 59, Edizioni Kairos, Milano, 1960
Gillo Dorfles, *L’alfabeto di Capogrossi* (saggio introduttivo), All’Insegna del Pesce
Marco Giovenale, *asemics. senso senza significato*, Edizioni ikonaLíber, Francavilla al mare, 2023
Jacques Bertin, “La graphique”, in *Communications*, nr. 15, Éditions du Seuil, Paris, 1970
Catherine Millet, *Bernar Venet*, Prearo Editore, Milano, 1974
Gillo Dorfles, *Il divenire della Critica*, Einaudi Editore, Torino, 1976

La forma della memoria

Filiberto Menna, “Ut scriptura” in *La Scrittura*, a cura di Filiberto Menna, Italo Mussa, Lamberto Pignotti, Editore Studio Sant'Andrea, Milano, 1976
Cecil Touchon, *What inspires you to create asemic texts?*, testo disponibile in rete (sito: touchonian.com), 2025
Roland Barthes, “Réquichot e il suo corpo”, in *L’ovvio e l’ottuso*, Einaudi Editore, Torino, 1985

Zampe d’insetto

Felipe Polleri, *Grande studio su Baudelaire*, Wojtek edizioni, Pomigliano d’Arco, 2024
Marc Dachy (a cura di), *Luna-Park 2 - Graphies*, rivista, Transédition, Bruxelles, avril 1976

Sacre pseudoscritture

Gregor Christopher Meinecke, “Signing with Pseudoscript: Its Presence and Functions in the Oeuvre of Carlo Crivelli”, in *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, (reperibile in rete, sito: rivisteopen.unimc.it), 2024

Un silenzio prolisso

Henri Michaux, *Mouvements*, Editions Gallimard, Paris, 1951
Hans Magnus Enzensberger, "Flechtenkunde" in *blindenschrift*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1964

Il piacere del Vuoto

Gilles Deleuze, *Séminaire sur Mille Plateaux I RAI-3 vidéos, 1975-1976*, (reperibile in rete, sito: deleuze.cla.purdue.edu)
John Cage, *M. Writings '67-'72*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973
John Cage, *Parole vuote. Scritti '73-'78*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno, 2015
Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001
Giuseppe Garrera, audio presentazione volume *asemics. senso senza significato* di Marco Giovenale (ascoltabile in rete, sito: slowforward.net), Studio Campo Boario, Roma, 3 marzo 2023
Roland Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi Editore, Torino, 1986
Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi Editore, Torino, 1980
Roland Barthes, *Lezione*, Einaudi Editore, Torino, 1980
Roberto Calasso, "John Cage o il piacere del Vuoto", in *Panorama*, rivista, 20 dicembre 1977
Gillo Dorfles, "Troppe immagini, troppi messaggi", in *Corriere della Sera*, 20 giugno 1977
Gillo Dorfles, *L'intervallo perduto*, Einaudi Editore, Torino, 1980